Compte rendu, concert. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann, Dijon, Opéra, Auditorium, le 23 novembre 2017. Stéphane Degout et Simon Lepper.

Compte rendu, concert. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann, Dijon, Opéra, Auditorium, le 23 novembre 2017. Stéphane Degout et Simon Lepper. « Il faut être vrai : être » constituait le credo de Ruben Lifschitz, le maître de Stéphane Degout, disparu l'an passé. Nul doute que l'élève, devenu lui-même un maître, n'ait suivi les conseils du premier. Stéphane Degout, sans démonstration physique aucune, vit pleinement ce qu'il chante, avec naturel, fruit d'un travail abouti, que l'on imagine intense. Avec une insolence dépourvue d'ostentation, il use de son merveilleux instrument, jamais démonstratif, toujours vrai. Son engagement est absolu et force l'admiration.



Le programme réunit des œuvres vocales de Fauré, de Brahms et de Schumann, sorte de retour aux sources schumaniennes du chant brahmsien comme de l'art fauréen. Commençons donc, à rebours de l'ordre voulu, par son point culminant : les Zwölf Gedichte , op.35, sur des poèmes de Justinus Kerner, de 1840. Pour n'avoir pas l'aura des cycles antérieurs, cet ensemble majeur résume tout l'art de Schumann. On y retrouve évidemment les thèmes chers au romantisme allemand, la nature, les amours déçues, la forêt, la solitude, la nostalgie, la mort, illustrés avec la sûreté exemplaire du compositeur. Certes, cette suite – Reihe plutôt que Kreis – comporte ce qu'on entend comme l'écho de lieder connus : enchaînement harmoniques, tournures mélodiques, formules d'accompagnement, mais pourquoi en refuser le droit à Schumann ?
Chacun des tableaux appellerait un commentaire, mais ce n'est

pas le lieu (1). Ainsi, le deuxième, « Stirb, Lieb' und Freud' ! », dont le poème – frais, attendrissant – décrit la démarche d'une jeune fille renonçant au monde pour entrer dans les ordres, en dit peu, malgré ses sous-entendus, par rapport à Schumann. Oubliés Dietrich Fischer-Dieskau et Peter Schreier, pour ce bijou, imprégné de Bach, admirable de retenue et de ferveur. Le « Wanderlied » suivant, renoue avec la veine populaire germanique, résolu, enjoué, avec juste ce qui convient de tendresse. Comment ne pas faire le rapprochement avec le « Wanderung », lyrique, empreint de nostalgie ? Les trois derniers lieder du groupe, aveu des souffrances intimes jusqu'à la dissolution finale, sont particulièrement poignants, augurant quelque part les seize années de calvaire que le compositeur avait encore à vivre. Stéphane Degout réussit magistralement à passer de l'expression la plus grave à la phantasie ou à la joie simple avec un naturel confondant. Son complice excelle dans ce langage fait tout autant pour le piano que pour la voix. Regrettons seulement une présence trop discrète du piano. Question de réglage ou de jeu, ou encore de placement dans le public ?

Les sept lieder de Brahms sont autant de moments de bonheur, un huitième (« Lerchengesang ») étant donné en bis. N'était la même observation qui prévaut pour l'équilibre entre la voix et le piano, Stéphane Degout nous offre, d'emblée, un « O kühler Wald» d'anthologie, proche du recto-tono, pour nous entraîner dans l'univers brahmsien. La célèbre « Mainacht », très contenue dans son premier volet, s'animant ensuite, pour passer ensuite, au fil des lieder, à la mélancolie, à la nostalgie. Comment ne pas rapprocher le « Nicht mehr zu dir zu gehen » des « Vier ernste Gesänge », tant la gravité de l'inspiration est forte ?

Les mélodies de Fauré, qui ouvraient le programme, constituent une absolue réussite. De taille réduite, mais remarquablement inspiré, le cycle « Poèmes d'un jour », est encadré par « Aurore » et le non moins célèbre « Automne ». Le legato, le souffle, la retenue, tout est là, avec des tons quasi inouïs : des aigus clairs, chatoyants ou estompés, et une égalité de

registre rare. Le texte est ciselé, toujours intelligible, raffiné sans affectation. La prosodie fauréenne est servie à merveille par cette voix longue, au soutien constant, à l'articulation exemplaire. L'élégance aristocratique, la pudeur, toute la gamme des sentiments est illustrée avec maestria. Du très grand art.
Le même programme sera offert aux Lyonnais, aux Bruxellois et aux Parisiens, sauf oubli de ma part. Des rendez-vous à ne pas manquer !

(1) Les curieux et les passionnés liront avec profit l'étude suivante: Kreuels, Hans-Udo : Schumanns Kernerlieder ; Interpretation und Analyse, Frankfurt, Peter Lang, 2003, 181 p.

_____-

Compte rendu, concert. DIJON, Auditorium, le 23 novembre 2017. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann. Stéphane Degout, baryton et Simon Lepper, piano.

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 29 octobre 2017. LOPEZ : Quatre jours à Paris. Membrey / Duparc

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 29 octobre 2017. LOPEZ : Quatre jours à Paris. Membrey / Duparc. Quatre jours ? On en prendrait bien quarante, et même autant de fiévreuses nuits, et ce ne serait pas une quarantaine pour fièvre quarte ou autre virale infection, mais pour une vraie affection envers cette troupe qui s'est dépensée sans compter pour nous contenter et si ces artistes n'avaient paru s'amuser autant que nous, on aurait presque eu honte de rire à leurs dépens, à leur dépense folle d'énergie à conter, chanter et danser cette décoiffante histoire d'un joli coq, coqueluche épidémique, au sens épidermique et érotique du mot, d'un Salon de Beauté dont les beautés assidues le poursuivent de leurs assiduités.

SALON EN FOLIE



L'œuvre. Pourtant, musicalement, ce n'est pas du meilleur **Francis Lopez** dont tant de mélodies se coulent si facilement dans l'oreille et la mémoire. « La samba brésilienne » (au Brésil, c'est du masculin) jolie redondance comme si la samba pouvait être d'ailleurs, est peut-être le refrain le mieux connu de l'ensemble. Mais, en revanche, les chansons gagnent en qualité de texte ce

qu’elles perdent peut-être en charme musical. Ainsi, les couplets relativement érudits comme du Offenbach entonnés par Hyacinthe sur son rêve d’un « monde sans femmes » (paradoxe du patron du salon de beauté qui ne vit que par elles), qui enfile la litanie plaisante des couples célèbres perdus par la femme depuis Adam et Ève, Samson et Dalila, en passant par Abélard, châtré (on le passe) à cause d’Héloïse, tirade qui relève d’une vraie culture populaire dispensée alors à tous par l’école de la République.
Par ailleurs, contrairement à nombre d’opérettes, ou mêmes quelques opéras, qui sont une enfilade de scènes, de tableaux juxtaposés, mais sans guère d’action dramatique tenant en haleine, il y a ici une vraie construction théâtrale, certes dans les conventions du genre, les surlignant même théâtralement par des clins d’œil, avec ses deux parties contrastantes entre le salon de beauté parisien et l’auberge provinciale où, comme en tout bon vaudeville, tout le monde se retrouve dans la plus invraisemblable mais hilarante conjonction de conjoints et amants en folie, avec les quiproquos des fausses identités et des méprises à la clé, clé de voûte de la comédie.
L’intrigue se passe à Paris mais, avec Francis Lopez, Basque espagnol né par hasard en la France, la latinité musicale ne perd jamais ses droits, même élargie comme ici au Brésil, un Brésil, plutôt hispanisé en accents et noms, Amparita pour elle, Bolivar pour lui (comme le héros de la décolonisation sud-américaine), acclimaté à un Paname qui a acclimaté bien des Brésiliens, qui a toujours accueilli en son sein le monde entier, ses rythmes les plus endiablés. Ah, le fameux, le pétulant Brésilien de La Vie parisienne d’Offenbach qui vient se faire voler à Paris par de jolies femmes tout l’or que là-bas il a volé ! Ici, on inverse le genre : c’est la pétaradante, puissante et possédante Brésilienne venue aussi faire la fête aux dépens de la bourse et de l’honneur de son riche mari.

Réalisation et interprétation. Nous sommes donc à Paris, dans

l’institut de beauté « Hyacinthe de Paris », du nom de son patron. On imagine déjà, avec une moue, ces dames plutôt mûres, des dondons dondonnantes venues pour tenter de « réparer des ans l’irréparable outrage » comme précieusement dit Racine, en clair : pour se faire rafistoler. Mais non, les dames qui animent le plateau dans cette distribution n’ont rien à réparer : elles sont toutes irrésistiblement séduisantes, de la première à la dernière, même hirsutes, emperruquées, ébouriffées elles sont ébouriffantes de charme, quant à la mal fagotée servante de Lapalisse (Julie Morgane), ce serait une lapalissade que de dire qu’on la sent vite maîtresse après son passage à l’institut. D’autant que ces clientes, viennent non seulement pour leur propre beauté mais attirées, toutes, par celle du beau Ferdinand (Grégory Benchénafi, qui justifie bien le rôle !), chef du personnel, amant en titre de Simone (Carole Clin), la manucure, qui n’a cure de ses rivales au pluriel jusqu’à ce qu’une singulière passante la force finalement à passer la main.
Ces belles dames rêvent toutes de séduire le beau gosse. Entre autres, la plus ardente, la richissime Brésilienne (Caroline Géa, volcanique à souhait !), épouse du jaloux Bolivar, qui ne veut pas quitter Paris sans faire la conquête, disons plutôt l’emplette, de Ferdinand et le mettre d’urgence dans son lit : en somme, une souvenir de luxe touristique comme un autre. Pour assouvir son désir, elle a soudoyé le faible Hyacinthe, lui promettant de commanditer son commerce en danger s’il lui obtient les faveurs du jeune premier. Le patron envoie donc en mission amoureuse son bel employé chez l’impatiente sud-américaine. Mais celui-ci (imaginez, le luxe de l’enfant chéri de ces dames !) sans doute blasé de la bringue avec tant de belles grandes bringues, groupies dégingandées, godelureau en goguette, court le guilledou, tout doux, romantique—qui l’eût cru— platonique (!) avec Gabrielle (Amélie Robins), que nous ne verrons qu’au second acte, une bien jolie provinciale venue passer quatre jours à Paris.
Fureur tropicale d’Amparita frustrée et de Simone, la maîtresse larguée, affolement des clientes privées de leur

beau Ferdinand. Lui, pour échapper à son vraiment fanatique fan club féminin, a filé, prétextant que sa grand-mère chérie est gravement malade (confusion poilante avec la plus vieille poule du poulailler de l'auberge du père de Gabrielle), fuyant celles qui le pourchassent et pourchassant qui le fuit, courant après Gabrielle, repartie pour Lapalisse, Allier (vous connaissez ?). Poursuivi poursuivant, il la retrouve enfin. Enfin, pas qu'elle, tout le monde se retrouve, l'Institut Hyacinthe du premier au dernier Ambroise rêvant aussi l'ambroisie de Ferdinand, fous à (Al)lier, dans l'auberge de « Grand-mère », avec des quiproquos d'une grande drôlerie, le brésilien mari qui débarque, « Je vous salue, mari ! », bien marri de marrantes découvertes, pour nous, vertes et pas mûres pour lui, des scènes de ménage qui déménagent, armes en main, de dépit et délire amoureux : « Lady Di, Lady Didi, Lady Gaga… » la gagatise de l'amour et refrain à chacun selon sa situation : « Ah, quelle nuit de printemps ! » Mais tout s'arrange dans le monde heureux de l'opérette : chacun retrouve sa chacune. À Paris. Ouf !

Il faut oser le dire : monter ce genre d'œuvre, avec tant de personnages, dans un tempo qui n'a aucun temps mort, n'est pas une mince affaire et Jacques Duparc semble bien à la sienne : on est littéralement emporté par le rythme de cette opérette qui n'est pas particulièrement courte, et l'on ne voit pas le temps passer. Paroles, jeux de mots, chansons, danses intégrées dans l'action et non détachées (jolie chorégraphie et danseuses de Lætitia Antonin) tout s'enchaîne dans un tourbillon étourdissant qui nous emporte, et avec une telle aisance qu'il faut retrouver, entre deux rires, tout son sens froid critique pour apprécier tout le travail intense et du metteur en scène, qui incarne par ailleurs Montaron, et de tous les acteurs chanteurs derrière cette apparence facilité, sûrement conquise par l'effort. Un dynamisme à couper le souffle, le nôtre et pas le leur.

Dire que tout le monde est à citer n'est pas une simple formule puisque,dans une troupe, chacun existe par tous les autres. Ainsi, Jean Goltier est à la foisDieudonné etAmbroise,

le jeune éphèbe efféminé gaiement bien dans sa peau, heureux signe des temps. On voudrait tout le monde heureux comme nous et l'on regrette que la charmante Clémentine de Priscilla Beyrand soit injustement rebutée par Nicolas et la maîtresse femme, Simone, accorte Carole Clin, par Ferdinand, mais l'on se réjouit que cette dernière devienne la première dans le cœur de Nicolas, un Grégory Juppin dont on a dit et redira les immenses qualités : un seul regard, mélancolique, et il fait exister son personnage au-delà du bouffe de la situation de bavard incontinent, naïf. Mais il chante remarquablement et, vrai athlète danseur, il suffit de quelques pas, un pas de deux, un preste duo plein de prestesse acrobatique avec Julie Morgane, digne alter ego féminin, et l'on retrouve le brio scénique de deux artistes complets, chant, danse et comédie, déjà appréciés. Cette dernière, a un vrai rôle de théâtre et, d'un personnage bouffe, elle fait une merveille d'émotion et de drôlerie : elle est, pour les autres, la pauvre servante « simplette » Zénaïde, une sorte de souillon, de Cendrillon, mais papillon sortant de sa chrysalide à Paris, elle séduira enfin le patron ronchon : La Serva padrona enfin.
Guy Bonfiglio est un Bolivar fracassant, tonitruant, tuant (enfin, presque) des rivaux imaginaires tant il est jaloux de sa femme. Et comme on le comprend ! En Brésilienne délurée, avec de délirants dérapages langagiers en son exotique accent tenu sans faille, Caroline Gea, Amparita désemparée des faux bonds de l'élu de son cœur, non, de son corps, robes fringantes, capelines, seyantes, est si capiteuse qu'elle justifie amplement le péché capital : œil et voix de velours même dans le déchaînement passionnel, un gaspillage d'énergie et de volupté prometteuse que laisse passer ce nigaud de Ferdinand. Il est vrai qu'il est amoureux. Et comme on le comprend ! quand on la voit, quand on entend sa voix, de Gabrielle, une Amélie Robins au mieux de sa forme (de ses formes aussi), timbre raffiné, couleur d'un diamant sans arêtes, rond, qui surmonte l'acoustique ingrate de la salle.
C'est la jeune première digne du jeune premier Grégory Benchénafi, beau, traînant tous les cœurs après soi, bien

disant, bien chantant, mais il faut souligner aussi pour saluer ces artistes, que l'une des difficultés de l'opérette est ce passage constant, fatigant, de la voix parlée à la voix chantée, qui peut être périlleux, et ce n'est pas un mince mérite que de le surmonter. De remarquables et beaux comédiens dignes des comédies musicales américaines de la belle époque d'Hollywood.
On ne sait –mais on devine– comment, en 1948, au sortir de la guerre, la Libération n'étant pas forcément celle des mœurs, comment le public pouvait appréhender le personnage scénique de l'homosexuel Hyacinthe, le patron ultra maniéré, efféminé au-delà de la frontière du genre. Mais Antoine Bonelli, emperlé, embagouzé, a un tel bagout que, tout en jouant de tous les clichés, de toute la rhétorique gestique et vocale du stéréotype scénique, lui donne un tel naturel dans l'artifice, un tel caractère bonhomme et bon enfant, que cet homo, disons « gay » –mot à la mode du politiquement correct qui cache encore hypocritement ce qu'on ne saurait voir–n'est jamais ni grivois, ni graveleux, ni grossier, juste une gauloise gaudriole inversée, comme le genre, bon enfant, et l'on rit franchement avec lui sans aucune méchanceté, heureux signe des temps, parce qu'il est drôle et non bizarre, sans arrière-pensée vulgaire.
À la tête de l'Orchestre du Théâtre de l'Odéon, d'une vraie fosse (on ne le voit pas !) Bruno Membrey dirige le plateau et son monde d'une baguette au rythme étourdissant, euphorique.
Les décors d'Art musical Christophe Vallaux et Marcel Pierre Chassany sont plaisants et leurs costumes élégnants même dans la parodie.

On retrouvera avec bonheur dans ce même Odéon Grégory Benchénafi avec Manon Taris le 30 novembre, 20 heures, dans Broadway symphonique, avec l'Orchestre philharmonique de Marseille, Caroline Gea avec Marc Larcher dans 1 heure avec, Aux portes de l'Espagne, le 6 décembre à 17h15, accompagnés au piano par Caroline Oliveros et, le 3 janvier, ce sera le tour de Julie Morgane et Grégory Jupin, avec la même pianiste, pour

Fantaisie ! À ne pas rater !

_____

COMPTE-RENDU, critique. Francis Lopez : Quatre jours à Paris
Opérette en deux actes et six tableaux
Livret de Raymond Vincy et Albert Wullemetz
Odéon, Marseille, à l’affiche les 28 et 29 octobre

Direction musicale : Bruno MEMBREY
Mise en scène : Jacques DUPARC
Décors et Costumes : Art Musical, Christophe VALLAUX et Marcel Pierre CHASSANY
Chorégraphie : Lætitia ANTONIN

Distribution :
Gabrielle : Amélie ROBINS
Amparita : Caroline GEA
Zénaïde : Julie MORGANE
Simone : Carole CLIN
Clémentine : Priscilla BEYRAND
Ferdinand : Grégory BENCHENAFI
Nicolas : Grégory JUPPIN
Hyacinthe : Antoine BONELLI
Bolivar : Guy BONFIGLIO
Montaron : Jacques DUPARC
Dieudonné et Ambroise : Jean GOLTIER
Orchestre du Théâtre de l’Odéon

Photos : © Christian Dresse

Compte rendu critique, opéra. TOULON, Opéra, le 15 octobre 2017. HERVÉ : Mam'zelle Nitouche. Haeck / Weitz



Compte rendu critique, opéra. TOULON, Opéra, le 15 octobre 2017. HERVÉ : Mam'zelle Nitouche. Haeck / Weitz. VIVE L'OPÉRETTE ! : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! », s'exclamait Musset. Vive l'opérette où nous avons ri, dirons-nous, surtout en des temps qui prêtent moins à rire qu'à pleurer. L'Opéra de Toulon a ainsi ouvert d'un franc éclat de rire sa saison lyrique avec Mam'zelle Nitouche, vaudeville-opérette, dynamitant les convenances conventuelles et l'Opéra de Marseille/Odéon a sainement ponctué les sombres drames à l'affiche, Le Dernier jour d'un condamné, La Favorite et Tancredi de Quatre jours à Paris ensoleillés, dynamisant les règles conventionnelles de l'opérette par le vaudeville.

LE FEU COUVE AU COUVENT

L'œuvre. Très connue hier mais aujourd'hui peu jouée, Mam'zelle Nitouche (1883) d'Hervé, pleine de trouvailles, méritait bien ces retrouvailles. Sainte Nitouche ? Ironiquement, c'est une personne, une jeune femme, une jeune fille, qui joue hypocritement les innocentes, bref, qui cache prudemment, sous le masque de prude, une vie un peu moins

pudique. Oh, il n’y a pas de quoi fouetter un chat et, encore moins, une chatte. D’autant que le personnage à double vie est plutôt le héros, en fait, masque réel du compositeur qui l’inspire : Hervé. Un simple prénom qui en cache plusieurs, symboles d’une vie à multiples facettes. En effet, Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé, est un compositeur, auteur dramatique, acteur, chanteur, metteur en scène et directeur de troupe français, né en 1825 et mort en 1892.Anticipant Offenbach, il peut à juste titre se proclamer, et réclamer le titre : créateur de l’opérette en France. Pour gagner sa vie, Florimond Ronger est organiste des plus sérieux à Saint-Eustache, institution religieuse des plus sévères, à Paris : il tiendra ce poste pendant plus de huit ans.
Parallèlement, attiré par le théâtre, s’étant découvert une voix de ténor et des dons de comédien comique, devenu compositeur, il s’en allait chaque soir chanter et jouer clandestinement, anonymement, dans les petits théâtres de banlieue. Il lui fallait cacher cette double vie qu’on ne lui aurait pas pardonnée dans la pieuse institution et qu’on aurait tournée en dérision dans le monde de la fête et du théâtre. D’où le pseudonyme d’Hervé. Près de quarante ans plus tard, Meilhac le fameux librettiste de Carmen et d’Offenbach, assisté de Millaud, mettent en scène sa double vie, il en compose la musique, et cela donne Mam’zelle Nitouche, opérette qui triomphe, longtemps très jouée, filmée avec de grands acteurs jusqu’après la Libération, rien moins que Raimu et Fernandel.

Double trouble, triple c : couvent, coulisses, caserne



Mamz'elle Nitouche met donc en scène Célestin, l'organiste de l'austère Couvent des Hirondelles, institution huppée de jeunes filles, qui, le soir venu, se transforme en Floridor, compositeur dont on va donner la première opérette au théâtre. Mais il n'est pas seul à jouer un double jeu de rôles : passant allègrement des deux côtés de la clôture, nous avons un galant Major frère, sinon de la Majorette, de la Supérieure du couvent ; un vicomte courant le guilledoux et la dot, jouant pour fin de compte –courant– les inspecteurs pour inspecter sa tirelire inconnue, des soldats jetant la casaque aux orties pour le tutu, et surtout, au-dessus du troupeau bêlant des virginales pensionnaires et de la mêlée méli-mélo des mâles, l'air de rien mais touchant à tout, battant les mousquetaires au couvent en faisant le mur de celui-ci pour aller au théâtre et du théâtre à la caserne, Denise de Flavigny, notre Sainte Nitouche. Et concentrant et mettant en abime toutes ces doubles faces, la Supérieure et la diva Corinne sont supérieurement et divinement jouées par un homme, Olivier Py pépiant, caquetant, imposant, décrétant, minaudant, vocalisant, diva empanachée, décorsetée et déjupaillée, Carmen, Manon, Dalila, qui s'assume enfin comme tel, enfin presque, ânonnant en innocent Loriot, comique troupier, bêtifiant benêt à l'œdipe mal résolu, cornéliennement déchiré entre papa et maman.

Parmi les jeunes filles en fleur à l'ombre du cloître gris, des roses, un bouton prometteur : la couvée du couvent chérie de la Supérieure a donc éclos d'une pure colombe, Denise. Mais l'on sait –non, on ne sait pas, alors je le rappelle aux connaisseurs ou le révèle aux ignares– les colombes et les roses, autrefois érotiques attributs de Vénus, par le renversement sens dessus dessous de la bigoterie chrétienne,

devinrent les catholiques symboles virginaux de Marie, Eva devenue Ave par les vertus de l'eau bénite, et le mois de mai des amours et des roses fut fait, défait, mois des maris marris (mariages interdits) mais celui de la Rosière, la virginale colombe du Prix de Vertu qui gardera sa fleur pour le pieux époux du pieu conjugal. Bref, sous la grise cendre de la couventine estampillée vertu modèle par la Mère Supérieure du couvent couve le feu divin et non dévot de la divette qui brûlera les planches et enflammera le public du théâtre et le théâtre d'opérations d'une troupe guère opérationnelle, d'une bande débandée de soldats en tutu-pan-pan, sans faire pour autant tata mais « taratata, c'est le clairon qui sonne ».

La réalisation. Dès le hall d'entrée, accueil patriotique : personnel à cocarde tricolore et, dans la salle, un vaste fond de scène aux mêmes couleurs, l'épique Liberté guidant le peuple de Delacroix campée héroïquement sur une barricade, flanquée à gauche de l'insurgé à gibus mais arborant un bouquet au lieu d'un fusil, à droite, de Gavroche brandissant aussi des fleurs et non des pistolets, mais la souriante Marianne attisant l'ardeur des hommes sur fond de Tour Eiffel n'a pas le beau sein fièrement nu mais les mamelons pudiquement et hypocritement offusqués d'une étoile : la féminité honteuse en gros plan ? Plan pan, pan-pan cucu bourgeois et triste tartuferie des temps : « Cachez ce sein… » ? Bien peu émancipateur en tout cas, à l'inverse de la banderole qui proclame : « Opéra révolutionnaire », dont rien, dans le texte et la musique, ni la mise en scène, ne viendra corroborer le qualificatif, à part les clinquantes couleurs, chaud au cœur, bleu, blanc, rouge des costumes et décors.
Au pied de cette gaudriole étoilée, attaché au plateau, triste gauloiserie, un vrai coq s'égosille sur scène à un cocorico de vulgaire coucou et l'on se demande, en souffrant pour lui, ce que la pauvre bête vient faire dans cette galère : libérez le poulailler, les poules et le coq !
Ceci dit, il y a tant à dire et à rire dans ce spectacle qu'on serait tenté de tout dire en ne disant mot : en riant. Coups

de théâtre, quiproquos, danses, dialogues burlesques, chants, tout s'enchaîne sans solution de continuité et l'on redoute même l'inéluctable fin, tant la faim euphorique est insatiable, aiguisée par cette mise en scène de Pierre-André Weitz, dont l'hilarante évidence épidermique ne doit pas masquer la sérieuse virtuosité profonde qui y préside. Du hall à la scène, jouant lui-même les clowns présentateurs mieux que Monsieur Loyal, puis le Régisseur Piero affolé, il paie partout de sa personne, en belle monnaie sonnante et trébuchante mais jamais claudicante, menant de plein et solide pied les maquillages (et ceux de Py sont dignes d'anthologie), des costumes inventifs et festifs, des nonnains aux apaches parisiens, puritains et coquins (Sainte Nitouche, sous sa bure, l'impure !), auteur de l'habile scénographie de manège à tourner la tête : couvent, gare, coulisses du théâtre, avec des lumières complices de Bertrand Killy, à la fête des yeux et une chorégraphie dans la même veine et verve joyeuse d'Iris Florentiny. Touche à tout sinon Nitouche, Weitz est un homme-orchestre, et sa troupe est réglée dirait-on métronomiquement comme autant d'instruments parfaits répondant à l'impeccable mécanique du vaudeville bien ajustée à la direction musicale de Jean-Pierre Haeck dans la fosse au diapason du plateau, malgré quelques turbulences.
D'Olivier Py, je ne connaissais que le metteur en scène, mais, successivement Mère Supérieure au port altier d'abbesse de Port-Royal, avec les hublots de ses lunettes, puis Corinne, diva irascible et susceptible et même attendrissant dans les couplets du brigadier Loriot, qui a hésité entre deux carrières grandioses : l'armée de papa et la passementerie de maman, il est tout simplement irrésistible. Malgré cette écrasante présence, tous les autres acteurs chanteurs ne sont heureusement pas écrasés : voix pure, timbre doucement acidulé, Lara Neumann est une Denise Nitouche en demi touche au début avec ses airs de chaste demoiselle convenue, mais airs qui, enfreignant la convention, se décalent, déglinguent en seconde partie, trahissant les aspirations moins chastes de la jolie personne. Malgré barbe et moustache qui lui font

prendre un coup de vieux, jeune premier avantageux, Samy Camps campe un séduisant Champlâtreux, vicomte désargenté chantant avec cynisme le mariage de raison. En Floridor à la double vie, avec beaucoup de passages parlés fatigants pour la voix chantée, Damien Bigourdan crée un personnage crédible, attachant. Attaché à ses basques pour le botter, Eddie Chignara est un Major vert-galant en goguette, grognon avec ses hommes, gâteux avec la cocottante cocotte Corinne, vantant l'avantage d'une épouse sourde d'oreille. Clémentine Gourgoin est une angélique Sainte Nitouche à la touche moins farouche quand elle soulève les jupons.
Avec à peine quelques mots ou quelque phrase chantée, soldats, apaches, danseuses de cancan, tous les autres acteurs, chanteurs, danseurs, seraient à citer, faisant exister ce spectacle fou, ces idées folles, fofolles pour notre bonheur : Sandrine Sutter, Ivanka Moizan, Antoine Philippot, David Gilardi, Pierre Lebon.
Ce spectacle truculent, succulent, est appelé à tourner et l'on y applaudit, non parce qu'il est dans les bons rails opportuns des tournées officielles sans risques et souvent sans grandeur, mais parce qu'il le mérite amplement par un remarquable travail à tous niveaux.
On salue de retrouver à Toulon la belle tenue du programme bien documenté, bien illustré.

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, , le 15 octobre 2017. HERVÉ : Mam'zelle Nitouche (1883). Vaudeville-opérette en trois actes, livret d'Henri Meilhac et Albert Millaud. NOUVELLE PRODUCTION / Opéra de Toulon, dimanche 15 octobre

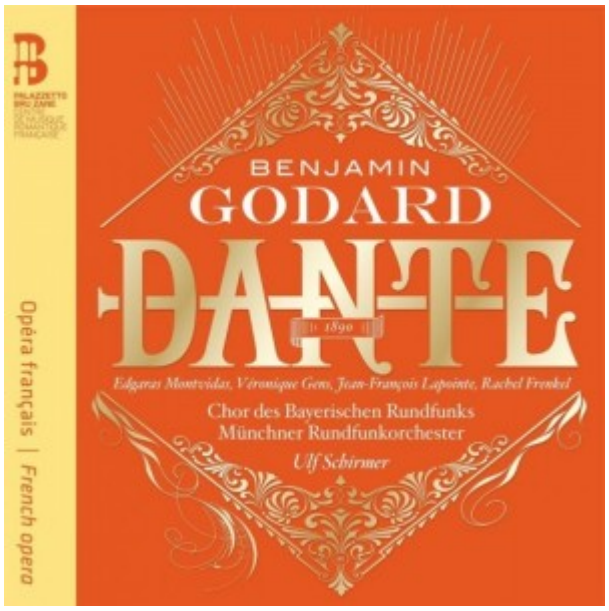
2017.

Mam’zelle Nitouche
Vaudeville-opérette d’Hervé
Opéra de Toulon, les 13 et 15 octobre 2017

Orchestre et Chœur de l’Opéra de Toulon
Direction musicale : Jean-Pierre Haeck.
Mise en scène, scénographie, costumes et maquillage : Pierre-André Weitz.Lumières : Bertrand Killy.Chorégraphie : Iris Florentiny.
Distribution :Denise de Flavigny : Laura Neumann ; La Supérieure / Corinne : Miss Knife (alias Olivier Py) ; La Tourière / Sylvia : Sandrine Sutter ; Lydie : Clémentine Bourgoin ; Gimblette : Ivanka Moizan.
Célestin : Damien Bigourdan ; Fernand de Champlatreux : Samy Camps ; Loriot : Olivier Py ; le Major, comte de Château-Gibus : Eddie Chignara ; le Directeur : Antoine Philippot ; Gustave, officier : Pierre Lebon ; Robert, officier : David Ghilardi ; le régisseur Piero : alias Pierre-André Weitz.

Photos : © Frédéric Stéphan

CD, critique. GODARD : DANTE (2 cd P Bru Zane, 2016)



CD, critique. GODARD : DANTE (2 cd P Bru Zane, 2016). Le dramatisme de **Benjamin Godard (1849-1895)** surgit parfois dans cet oratorio annoncé, datant de 1890, mais au dramatisme parfois copieux et d'une clarté dramatique pas toujours égale. Au sein d'une partition généreuse, percent certains épisodes plus réussis, d'une théâtralité accomplie comme le dernier tableau au couvent, ou plus onirique, exploitant les ressources contrastantes du rêve, dans le célèbre « Rêve de Dante. Pas sûr pour autant que l'équipe artistique réunie ne se montre digne des finesses de la partition : déséquilibres et outrances persistent (dont le manque de caractère de l'orchestre… sur instruments modernes). Côté voix, cela manque là aussi de cohésion et d'unité.

En abordant en musique, la poétique de Dante, sa quête de l'aimée inaccessible (la belle et fantasmé Béatrice), Godard maîtrise les climats de l'épopée fantastique qui pilote et conduit le Poète / héros jusqu'aux Enfers, grâce à l'entremise initiatrice de Virgile. Visions infernales, tension amoureuse… tous les éléments sont là pour produire une fantasmagorie musicale prenante…

Car du génie solitaire, fantasque, dépressif et mélancolique, rêveur et atypique de Godard, se déploie une veine très originale qu'une autre partition eut mieux illustré (LeTasse?). **Ainsi, ce « rêve » est-il ici réellement bien défendu ?**

Parlons orchestre d'abord. Distinguons en particulier la Tarentelle qui en ouverture de la seconde partie rappelle sans sa coupe plus frénétique, l'énergie facétieuse de Rossini. De toute évidence Godard sait placer au bon moment, l'élément contrasté qui relance la tension, ou sait la préparer.

Las, le côté grosse caisse, propre à la musique illustrative, celle d'un intermède télévisuel, montre les limites de l'orchestre requis, et une direction qui s'enlise, sans grande finesse. C'est traverser malheureusement une partition dramatique sans en mesurer les accents ni les caractères de l'architecture expressive.

Derechef, osons la question qui fâche pourquoi ne pas avoir enregistré cet opéra sur instruments anciens ? Ici le collectif moderne épaissit le trait d'un Godard souvent aux confins de l'extrême mièvrerie, dommage car l'ouvrage exige une subtilité par trop absente.

Mais ne boudons pas notre plaisir face à une authentique et légitime exhumation : l'orchestre est un bon exécutant, il sait réaliser une lecture scolaire qui a l'avantage de la défense documentaire et c'est déjà ça, s'agissant d'une œuvre inconnue. À chacun de repérer les temps forts d'une partition qui en contient beaucoup tant le dépressif rêveur fut un vrai dramaturge musical.

Parmi les chanteurs, parlons d'abord des faillites. Côte boursouflure empâtée et chant inintelligible, l'écolier de la mezzo Diana Axentii sera vite oublié, comment peut-on chanter encore ainsi, avec tant de maniérisme, en un français gras engorgé (un écolier bien nourri et replet ?) qui en rajoute tant et plus, accompagné par le chœur dans un hommage à la poétique de Virgile qui confine au clinquant académique le plus kitsch. C'est contredire dans la forme et une articulation paresseuse, la finesse du sujet célébré par le texte.

Le Dante du ténor lituanien Edgaras Montvidas en fait lui aussi des tonnes : vibrato omniprésent et boursouflure (systématique) en fin de phrase, le style manque singulièrement de sobriété comme de finesse sur un orchestre prosaïque (quand Dante invoque l'ombre de Virgile qui va lui apparaître). De fait, la scène relève et dans le chant du

soliste (trop tendu univoque) et dans la tenue de l'orchestre, du style théâtral le plus tapageur, riche voire saturé d'effets. À croire que chanter simple et nuancé n'est pas dans ses cordes.

Le rêve de Dante qui est introduit par l'apparition de Virgile doit à l'articulation sans faille du baryton **Foster-williams habitué** des résurrections de ce type par le disque, d'atteindre une certaine tension fantastique car c'est ainsi que Virgile, figure psychopompe, guide Dante dans son voyage nocturne à demi conscient jusqu'aux enfers.
Hélas dans le chœur infernal justement puis l'orage et le tourbillon infernal, l'orchestre surligne le cri des damnés en un style hollywoodien surexpressif (torture d'Ugolin, tempêtes, …), une tension et une sonorité dure, qui cependant gagnent davantage d'onirisme et de poésie dans l'évocation des deux amants maudits Paolo et Francesca.

Fort heureusement le chef semble mieux comprendre les enjeux esthétiques du drame à l'œuvre dans ce qui suit.
La texture orchestrale s'allège ensuite dans l'évocation du ciel, lieu et séjour des élus : si le chœur convainc, l'orchestre joue pourtant trop fort, grandiloquent, avec les effets d'arpèges de la harpe quand perce le timbre toujours surtendu et surexpressif du Dante hurlé, crispé de Montvidas (quel dommage).

Le chant de Béatrice n'évite pas malgré l'articulation de **Véronique Gens**, une grandeur amidonnée et pincée qui confine au kitsch académique, tout cela manque de poésie trop dramatique et là encore boursouflé, d'autant que le ténor cultive de bout en bout un style outré qui hélas ne sait pas éviter la caricature mièvre d'une partition qui ne la méritait pas.

L'intermède du IVème acte atteint un sommet dans la parodie Puccinienne déclamatoire, nouvelle surenchère d'effets emphatiques. Que ni les solos de la flûte puis du hautbois ne

parviennent à tempérer. **Le Bardi de Jean-François Lapointe**, toujours propre et intègre quant à lui, ajoute un trouble expressif très juste car il reste à la différence de ses partenaires, dans la sobriété sans jamais franchir la ligne du mauvais goût. Face à lui, Dante qui se réveille du rêve "merveilleux "qui a précédé, aborde toutes les scènes avec la même suractivité outrée à la limite de l'hystérie. Ah quoi bon hurler quand la musique sait dans le début du tableau napolitain où le poète retrouve, avant qu'elle ne meure, sa Béatrice adorée, se faire plus suggestive (l'orchestre réussit mieux cette séquence sans pour autant être réellement subtil… cf. le prélude au couvent).

Rachel Frankel fait une Gemma à la voix épaisse, nasalisée, acide dont l'articulation demeure instable, dommage. Pourtant l'intonation dans la fin de son air de compassion pour Béatrice est juste et mieux calibré qu'au début.

Heureusement, concernant l'intelligibilité, Gens d'une élocution plus fine, et Foster Williams sauvent les meubles.

En Béatrice, Gens maîtrise en effet une douceur d'émission qui exprime avec justesse elle aussi, l'angélisme apaisé de la jeune femme recluse dans son couvent. Du reste, le duo entre les deux femmes est l'épisode le plus réussi de la lecture, chant de deux âmes sœurs, éprouvées mais dignes, malgré le pressentiment de la mort qui les traverse alors toutes deux.

Godard atteint ici un style proche de Massenet, efficace, direct, mélodique. La Béatrice de Godard atteint à la résignation digne de la Thaïs de Massenet (« de l'éternel sommeil je n'ai pas l'épouvante ») : cœur ardent, amoureux et comme irradié par la grâce finale malgré la tragédie qui l'accable, malgré la mort qui vient la chercher. Sachant éclairer et colorer l'humilité de la servante de Dieu, Gens sait distiller à l'héroïne la sensibilité que lui accorde Godard : une femme digne dans son malheur.

Le dernier quatuor où les deux amants se retrouvent au couvent, doit sa réussite au chant mezzavoce, murmuré, extatique des quatre personnages réunis : Béatrice, Dante (soudainement à l'écoute de ses partenaires), Gemma et Bardi.

Fort heureusement, Montvidas au contact de la diseuse naturelle Gens, se rattrape in extrémis, dans leur dernier duo, idéalement énoncé, sans heurts, comme respectueux du verbe et de son intelligibilité, et c'est tout d'un coup cette exquise sensibilité suave et tendre dont est capable Godard qui s'épanche et convainc (« nous allons partir tous les deux »).
Du coup l'expiration inexorable de la jeune beauté telle une sainte en apothéose s'accomplit grâce au tact et au style très finement nuancé de Gens, d'autant que ses partenaires s'accordent à cette atténuation expressive idéalement proche du texte.
L'acte du rêve de Dante nous a fait craindre le pire, la résolution de l'opéra est d'une tout autre inspiration grâce à la finesse naturelle de la soprano française. Ouf !
Le nouveau titre dévoilant l'inspiration lyrique et dramatique de Godard au sein de la collection « Opéra français » méritait amplement d'être ainsi révélé même dans une réalisation stylistiquement perfectible. De toute évidence l'enregistrement offre une belle occasion d'analyser une partition à redécouvrir.

_____-

DANTE de Benjamin Godard
Opéra en quatre actes, livret d'Edouard Blau
Créé par la troupe de l'Opéra-Comique au Châtelet, le 13 mai 1890

Dante : Edgaras Montvidas
Béatrice : Véronique Gens
Bardi : Jean-François Lapointe
Gemma : Rachel Frenkel
Un vieillard / L'Ombre de Virgile : Andrew Foster-Williams
L'écolier : Diana Axentii
Un héraut d'armes : Andrew Lepri Meyer

Chœur de la Radio bavaroise

Münchner Rundfunkorchester
Ulf Schirmer, direction

Enregistré au Prinzregententheater, Munich, les 29 et 31 janvier 2016

2 CD Palazzetto Bru Zane / collection « Opéra français / French Opera /
– durée : 1h02 + 1h15

CD événement, compte rendu critique. MIRAGES / Sabine Devieilhe, soprano (1 cd ERATO)



CD événement, compte rendu critique. MIRAGES / Sabine Devieilhe, soprano (1 cd ERATO). En couverture sur un azur d'ange incarné, la jeune femme sourit, yeux levés au ciel : en signe de satisfaction et de plénitude ; augures d'une ivresse lyrique permise aux auditeurs, d'une intensité juste rarement écoutée jusque là. Hier Rameau (dont elle chante la passion et ses vertiges baroques) puis Mozart (à travers la figure des sœurs Weber, sujets de la passion de Wolfgang), voici venir le temps du romantisme français, c'est à dire ce style vocal et cette période musicale où l'art d'articuler la fameuse déclamation française héritée de l'âge baroque et des Lumières, s'est accordée à la riche texture de l'orchestre, souvent

brillamment coloré. Il faut une diseuse mais aussi une voix puissante et claire capable de porter un texte au dessus, et à travers de l'orchestre. Pari relevé, et chant vainqueur pour ce nouvel album « Mirages » où la voix maîtrisée, rayonnante de la soprano coloratoure **Sabine Devieilhe** réalise un tour de force, en subtilité, couleur, nuances; justesse d'intonation. Enregistré en février et mars 2017 pour Erato, ce récital en impose autant par la sureté et l'intelligence de la diva actrice et chanteuse, que la sélection des pièces choisies en un programme cohérent qui joue d'heureuses transitions. On se délecte de la finesse de Madame Chrysanthème ; de l'ivresse sensuelle et amoureuse des héroïnes prêtes à mourir : Lakmé (air des clochettes), Mélisande, pour l'amour qui les portent au delà d'eux-mêmes. Parmi les mélodies, on reste saisi par l'énigmatique mélopée, à la fois envoûtante et bien incarnée de **La Mort d'Ophélie de Berlioz**, sommet de la littérature poétique, de l'ère romantique à ses débuts.

La jeune diva déploie une aisance expressive, une précision nuancée qui accompagnée au piano ou par l'orchestre se montre d'une exceptionnelle acuité : ciselant le texte autant que la note, cherchant, explorant, trouvant et colorant chaque caractère. Jamais maniérée ni forcée, le chant se montre allusif, naturel, percutant. Par l'étoffe veloutée de son timbre, des suraigus jamais démonstratifs et toujours charnus, « la Devieilhe » surclasse son aînée Dessay, dans Delibes, pour une Lakmé éblouissante d'intensité humaine (dans ce sens aussi touchante par cette tendresse à hauteur humaine et qui s'enfonce déjà dans la mort), aussi crédible que sa consœur, – autre jeune diva à suivre désormais, **Jodie Devos** dont CLASSIQUENEWS avait témoigné de **son excellente prise de rôle dans Lakmé justement en janvier 2017 : VOIR notre reportage Lakmé à l'Opéra de Tours par Benjamin Pionnier et Jodie Devos**). Sa vérité sublime le rôle par son épaisseur et sa simplicité écartant de fait toute virtuosité stratosphérique et artificielle. Ainsi l'on comprend que Lakmé ne se réduit pas uniquement à son air virtuose et décoratif des clochettes…

loin s'en faut. **Sabine Devieilhe, comme dans sa Mélisande** diaphane et pourtant très présente, souligne la vérité du personnage, sa profondeur, son épaisseur, sa mémoire.
Et d'ailleurs Jodie Devos paraît ici pour la séquence extraite de l'acte II de Thaïs, autre âme foudroyée par l'amour, mais celui ci sacré et spirituel, jusqu'à l'immatérialité sensuelle et le renoncement total. On regrettera cependant le choix des Siècles, orchestre certes aux timbres d'époque, mais un peu trop court et infiniment moins nuancé que la diseuse Devieilhe, plus riche en accents fins et subtilement caractérisés. Orchestre et chanteuse avaient réalisé déjà Lakmé à Paris en 2014, et la phalange de FX Roth nous avait paru étrangement percussive et sèche. Heureusement, la juvénilité tout en nuances de la soprano coloratoure française, – rappelons le, révélée il y a quelques années, par Jean-Claude Malgoire à Tourcoing et qui l'avait invité pour une fascinante Mélisande justement, confirme un tempérament à la fois sûr, puissant et très ciselé. Pour la voix et le chant intelligent de la diva : ce programme est un must absolu. **VOIR aussi notre reportage vidéo PELLEAS et MELISANDE de DEBUSSY par Sabine Devieilhe, sous la direction de Jean-CLaude Malgoire, avril 2015**

_____

CD, compte-rendu, critique. MIRAGES : opera arias and songs. Sabine Devieilhe, soprano. Durée : 1h03mn – 1 cd ERATO.

• MESSAGER, Madame Chrysanthème, « Le jour sous le soleil béni »
• DEBUSSY, Pelléas et Mélisande, « Mes longs cheveux descendent »
• DELIBES, Lakmé, « Où va la jeune hindoue » (Air des clochettes)
• DELAGE, 4 Poèmes hindous
• DEBUSSY, La Romance d'Ariel
• DELIBES, Lakmé, « Viens, Malika » (Duo des fleurs)
• STRAVINSKI, Le Rossignol, Chanson du Rossignol

- THOMAS, Hamlet, « A vos jeux, mes amis »
- BERLIOZ, La Mort d’Ophélie
- MASSENET, Thaïs, « Celle qui vient est plus belle »
- KOECHLIN, Le Voyage
- DELIBES, Lakmé, « Tu m’as donné le plus doux rêve »

CD événement, critique: DOLCE DUELLO (Decca). Cecilia Bartoli et Sol Gabetta



CD critique : DOLCE DUELLO (Decca). Cecilia Bartoli et Sol Gabetta. Deux tempéraments féminins s’accordent ici pour partager un goût d’une ineffable finesse, associant virtuosité et expressivité dans une série d’arches de plus en plus languissantes et sensuelles. Classiquenews avait relevé l’esprit napolitain, le piquant ensoleillé du visuel de couverture où les deux stars associées se tenant sous l’ombrelle, tout en enfourchant leurs Vespas emblématiques…. tout signifie ici car tout est cohérent. Il souffle une ivresse très latine, piquante, agile, plus rauque qu’auparavant, moins élastique peut-être, mais toujours remarquablement véloce et d’une belle intensité chez la mezzo romaine **Cecilia Bartoli**. Lui donne la réplique avec souplesse et finesse, le jeu tout en intelligence mordorée de la violoncelliste argentine **Sol Gabetta**. La sélection a retenu

des airs lyriques extraits d'opéras dont plusieurs premières, avec violoncelle obligé : ce sont deux voix pour un chant d'une volupté ardente, vive, palpitante, combinant vocalité du violoncelle, chaleur ambrée et chaleureuse de la voix. Le programme avait été lancé / créé **au dernier festival estival de Gstaad en Suisse, fin août 2017**, où rayonnait la complicité des deux personnalités. Sol Gabetta n'en est pas à sa première expérience : on se souvient d'un disque d'une même eau complice réalisé avec **le piano d'Hélène Grimaud**.

A 2 voix égales, Cecilia Bartoli, Sol Gambetta

Sous l'ombrelle, 2 Lolitas s'alanguissent et palpitent…

Ici règne ce mélange ensorcelant d'agilité, et d'abandon, de nerf et de tendresse, diversemment mesurés, déployés avec l'instinct musical et l'intelligence de deux authentiques divas de l'intention et de la finesse, sachant l'une comme l'autre nuancer, colorer, moduler pour exprimer non plus la séduction de la musique, mais son sens sur le plan émotionnel.



Sur la trace des castrats créateurs de la plupart des airs ici restitués (en première mondiale pour certains), Cecilia Bartoli a sélectionné en complicité avec Sol Gabetta plusieurs airs d'une langueur virtuose rare : celle du vénitien du XVIIè, **Antonio Caldara** dont deux airs sont retenus ; mais aussi paraissent Domenico Gabrielli – ici la révélation de l'album dans « Aure voi de' miei sospiri« , Air d'Inomenia extrait de San Sigismondo, re di Borgogna (1687), mais aussi Haendel ou Vivaldi dont Cecilia

Bartoli incarne les tiraillements de Vitellia du Tito Manlio (acte I)…, – certains autres airs, réalisant l'équation délicate de l'agilité et la sincérité expressive. La tristesse et la profondeur funèbre d'Alceste de l'Arianna in Creta de Haendel, se déploie dans les mélismes et du violoncelle et de la maezzo suave, alangie (1734). Mais c'est certainement dans la gestion de la ligne vocal, sur le souffle, que Bartoli s'affirme dans Nitocri de Caldara (un inédit de 1722), qui ouvre ce formidable programme, équilibré et progressif tout en soignant la contraste des séquences dramatiques. Du Vénitien, Gianguir de 1724 permet non pas un duel, mais la confrontation de deux intensités éperdues, frénétiques, violoncelle et voix, très subtilement imbriqués. Du bel ouvrage pour des partitions méconnues qui trouvent deux ambassadrices au charme convaincant.
Sol Gabetta, en conclusion du programme, joue **le Concerto opus 34 de Luigi Boccherini**, d'une virtuosité là encore intérieure ; la soliste toujours très subtile, éclaire le parcours sentimental et émotionnel avec les instrumentistes de Cappella Gabetta (Andres Gabetta, direction). De sorte que ce bouillonnement tendre et sculpté avec finesse, double sur le plan purement instrumental, l'éclat, la brillance et la sincérité des tourments et extases précédemment incarnés sur le plan vocal. Belle et tendre association.

Programme du cd Dolce Duello :

01. Antonio Caldara : « Fortuna e speranza« , Air de Emirena extrait de Nitocri (1722)
02. Tomaso Albinoni : « Aure andate e baciate« , Air de Zefiro extrait de Il nascimento dell'Aurora (1710)
03. Domenico Gabrielli : « Aure voi de' miei sospiri« , Air de Inomenia extrait de San Sigismondo, re di Borgogna (1687)
04. Antonio Vivaldi : « Di verde olivo », Air de Vitellia extrait de Tito Manlio (1719)
05. Georg Friedrich Haendel : « What passion cannot Music

raise and quell!« , Air extrait de Ode for St. Cecilia’s Day (1739)
06. Antonio Caldara : “Tanto e con sì gran pena », Air extrait de Asaf extrait Gianguir (1724)
07. Georg Friedrich Haendel : « Son qual stanco pellegrino« , Air d’Alceste extrait de Arianna in Creta (1734)
08. Nicola Porpora : « Giusto Amor, tu che m’accendi », Air d’Adone extrait de Gli Orti esperidi (1721)
09-11. Luigi Boccherini : Concerto pour violoncelle, op. 34

_____-

CD événement, critique : DOLCE DUELLO (Decca). Cecilia Bartoli et Sol Gabetta – Parution le 10 novembre 2017. Prochaine grande critique du cd Dolce Duello le jour de la parution du cd – Gradn entretien exclusif avec Sol Gabetta à venir sur CLASSIQUENEWS.COM

LIRE aussi **notre dépêche annonce du cd DOLCE DUELLO par Cecilia Bartoli et Sol Gabetta**

CONCOURS DE GENEVE 2017. Identité, particularité, objectifs… Grand Entretien avec Didier Schnorhk

CONCOURS DE GENEVE 2017. Grand Entretien avec Didier Schnorhk, Secrétaire général du Concours international de Genève qui innove cette année, l’organisation d’un premier **Festival des Lauréats…** En 2017, le Concours de Genève l’un des plus anciens

au monde, riche d’une histoire exceptionnelle, entend se diversifier et défendre plus que jamais les jeunes talents, ce dans toutes les disciplines. Bilan et synthèse d’un événement annuel qui occupe une place spécifique, voire exemplaire parmi les institutions musicales et artistiques où l’esprit de compétition ne sert qu’un objectif, accomplir et accompagner les personnalités artistiques. Un entretien passionnant qui explique comment la globalisation ne signifie pas forcément baisse et appauvrissement du niveau des candidats… 3 questions pour faire le point et dresser un bilan sur un Concours singulier.



Qu’est ce qui définit et singularise selon vous le CONCOURS DE GENEVE ?



Didier Schnorhk : Plusieurs éléments distinctifs caractérisent le Concours de Genève. D’abord son ancienneté. Fondé en 1939, c’est l’un des trois concours les plus anciens au monde (avec Bruxelles et Varsovie). Puis sa caractéristique principale est d’être véritablement pluridisciplinaire (concours de piano, chant, instruments à cordes et à vent, percussion, quatuor à cordes). Depuis 2011, une autre spécificité marque son histoire : la discipline de composition, qui a lieu tous les deux ans ; ce volet qui reste exceptionnel parmi les autres Concours internationaux, lui confère un caractère extrêmement particulier, tourné vers la création et le monde contemporain.
Il y a aussi d’autres traits distinctifs qui à mon sens apportent leur richesse respective : le fait que le Concours de Genève soit annuel, ce qui n’est pas si fréquent. Le Concours a le souci de l’accompagnement aux lauréats, et ce dans la durée : il propose un véritable suivi de carrière à ses candidats primés : concerts, coaching, enregistrements, management, etc…
Une image de sérieux et d’intégrité : tout au long de sa longue histoire, le Concours de Genève a très peu été sujet de scandales ou de dysfonctionnement : il a une réputation solide voire irréprochable.
Tout explique que le Concours de Genève incarne aujourd’hui, l’une des plus longues et des plus prestigieuses listes de lauréats : près de 700 noms, dont une bonne centaine de très grands musiciens du XXè siècle.
Enfin, l’identité du Concours de Genève s’incarne dans un

cercle de valeurs qui en ont assuré le prestige et l'excellence ; certaines recoupent ce qui a été énoncé précédemment :
• Pluridisciplinarité : piano, chant, cordes, quatuor, vents, percussion, composition,
• Créativité : importance de la composition et de la musique contemporaine en général;
• Qualité (de l'organisation, des jurys, des programmes);
• Intégrité (peu de scandales, concours respecté);
• Identité : c'est l'un des plus anciens concours, réputation et nombre des lauréats ;
• Durabilité : souci apporté aux lauréats, solidité financière et institutionnelle.

Quel est l'enjeu et le fonctionnement du Festival qui a lieu actuellement ?

DS : L'enjeu est avant tout de mettre sur le devant de la scène les lauréats du Concours. Le festival est une manière artistique et condensée de présenter en quelques jours de nombreux lauréats, récents ou plus anciens, dans des productions construites, ayant un contenu artistique réfléchi. Cette présentation de lauréats a aussi pour but de renforcer l'identification du Concours de Genève auprès de la population de Genève et de renforcer ses liens avec elle.
Un deuxième but est de diversifier l'activité du Concours lui-même, suivant l'air du temps : les organisations culturelles, quelles qu'elles soient, se doivent aujourd'hui d'être polyvalentes et globales, proposant un ensemble d'événements autour de, ou en regard avec leur projet de base.

Sur quels critères sont sélectionnés les jeunes compositeurs pour le Prix de composition ? Notez-vous dans le profil des candidats retenus une certaine évolution (origine, âge, etc…) ? Le lauréat bénéficie de quels soutiens concrets ?

DS : Le prix de composition lui-même est ouvert à toute personne répondant aux critères édictés (limites d'âge, projet à présenter, payement d'une taxe d'inscription, etc ..) Toutes les partitions reçues et répondant aux critères sont examinées. Le Jury (au complet) lit et examine les partitions, procédant par éliminations successives, jusqu'à ne conserver que les trois meilleures, qui seules, seront exécutées lors du concert final. Le processus se passe à Genève durant deux ou trois jours de travail.

Quant à l'évolution du profil des candidats, elle suit ce que l'on observe de façon générale dans le monde de la musique : la globalisation et la hausse du niveau de compétences.
La globalisation fait qu'aujourd'hui, dans le domaine de la composition comme ceux des instruments en général, les candidats viennent de presque toutes les parties du monde. Bien sûr, au regard de sa population comme de son niveau d'étude, l'Extrême-Orient est très fortement représenté, particulièrement le Japon et la Corée, qui sont historiquement en avance sur la Chine et les autres pays asiatiques. Mais on voit aussi de plus en plus de candidats d'Asie centrale (anciens pays de l'URSS, où le système éducatif et la culture occidentale sont toujours très bien implantés), d'Australie ou d'Amérique du Sud.
L'Europe occidentale est bien sûr encore très bien placée, mais sa population décroissante et vieillissante ne plaide pas en sa faveur. Quant à l'âge, pas de remarques particulières, même si aujourd'hui, la qualité des formations fait que beaucoup (et de plus en plus) de musiciens très jeunes sont de

très haut niveau. En général, on constate une hausse très forte élévation du niveau moyen des jeunes musiciens : ils sont beaucoup plus nombreux que dans les années 50 à 80, capables de participer à des concours internationaux (qui eux aussi sont plus nombreux qu'auparavant, il est vrai).

Le soutien que le Concours de Genève apporte à ses lauréats, on l'a dit plus haut, fait partie d'un plan général, avec plusieurs facettes :

• Concerts (aussi pour les compositeurs, avec des commandes et des projets sur mesure) ;

• Coaching : on organise une fois dans l'année une semaine de « workshop professionnel » durant laquelle les jeunes lauréats sont confrontés à des professionnels du monde de la musique qui leur donnent de nombreux conseils très pratiques. Mais en plus, durant toute l'année et durant au moins deux ans, notre équipe est à l'écoute des besoins des jeunes et les guide dans leur début de carrière ;

• Enregistrement : dans la mesure du possible, nous tentons d'organiser des enregistrements professionnels qui débouchent sur la parution d'un CD ou d'un DVD ;

• Tournée : là aussi, dans la mesure du possible, nous organisons chaque année (ou tous les deux ans) une tournée internationale de concerts avec quelques-uns de nos lauréats (Asie, Amériques, Europe).

Médiatisation : hormis la diffusion en streaming des finales de nos concours, nous nous efforçons de diffuser le maximum d'informations sur nos lauréats au travers des réseaux sociaux ou d'internet.

Propos recueillis en novembre 2017.

_____



Le Concours international de Genève 2017 (7ème édition) a lieu du 23 novembre au 3 décembre 2017 : il comporte cette année, l'édition habituelle, comprenant **le Prix de Composition** et aussi, pour la première fois, **son festival des Lauréats**, invitant à performer, les anciens lauréats des précédentes éditions… **+ d'infos sur le site du Concours international de Genève 2017.**

AVIGNON. Dimanche 26 novembre 2017, 17h. CRR. Duo MAUILLON. Airs du premier baroque italien

AVIGNON. Dimanche 26 novembre 2017, 17h. CRR. Duo MAUILLON. Airs du premier baroque italien. Seicento. *Pien d'amoroso affetto…* Les duo composé par un frère et sa sœur sont suffisamment rares pour ne pas manquer un concert qui les réunit, d'autant que Marc et Angélique Mauillon excellent dans le registre poétique, dramatique, langoureux…

C'est une remarquable palette de chants amoureux que déclinera

le quatrième concert de la saison du festival Musique Baroque en Avignon, toujours soucieux d'accorder programmes musicaux et lieux investis. Grâce au duo Angélique et Marc Mauillon, la sœur et le frère, le chant de la harpe et la tessiture de baryton léger, offre une traversée passionnante aux premières heures de l'écriture monodique en Italie, quand Caccini, Peri et d'autres Florentins, pensant ressusciter le chant de la Grèce Antique, réinventaient le langage lyrique.
Les territoires explorés se déploient et se précisent entre le XVIe et le XVIIe siècles, soit dans cette passionnante période de transition entre la fin de la Renaissance et l'épanouissement du premier baroque (Seicento). La voix soliste, expression des sentiments, est alors accompagnée par les cordes pincées, luth ou théorbe notamment. Dans ce récital à deux voix, c'est la harpe d'Angélique Mauillon qui sculpte les sons enchantés, aériens et mordants, propres à tisser l'étoffe des épisodes et des situations dramatiques. Dans un remarquable enregistrement intitulé LI DUE ORFEI, les deux artistes complices avaient convaincu la Rédaction de classiquenews dans un programme très cohérent, restituant cette éloquence primitive et franche où les compositeurs à Florence, fondateurs des premiers spectacles chantés, Caccini (essentiel, dont l'une des pièces sublimes donne le titre du programme) et Peri (plus séducteur et « bavard »), déjà cités, articulent, colorent, tempèrent ou exacerbent l'expressivité du texte, des poèmes amoureux, entre langueur, ivresse, tourments…



AUX ORIGINES DE L'OPERA … Voici en quelques mots, l'art du chanteur, véritable diseur, soucieux du verbe, du sens comme de la clarté mélodique qui les porte, (extrait de la critique du cd par notre rédacteur Hugo Papst : « … Diseur enchanté d'une saisissante flexibilité

avec de surcroit un souffle souverain, le soliste déploie un exceptionnel abattage, un goût de la langue dramatique qui s'impose en modèle absolu ; doué d'aigus clairs et soutenus, le baryton saisit par sa diction précise, vivante, naturelle. Un legato qui semble infini et surtout pour chaque séquence, une intonation idéale. Chez Caccini, on salue la langueur d'Amarilli (8), l'étonnante déclamation puissante et d'une mâle sensualité qui dans l'épisode suivant Tutto 'l Di piangi (9) égale la vocalita déclamée de l'Orfeo montéverdien. C'est comme chez les cubistes, la parenté qui rapproche ici des tempéraments fraternels entre Jacopo Peri et Giulio Caccini semble parfois interchangeable comme s'il s'agissait de créateurs provenant du même atelier, – comme Picasso et Braque qui sans le concours de la correspondance seraient indiscernables. Ici même identité des langages, même absolue obsession du texte.

Mais la finesse de Marc Mauillon éclaire chacun d'une différence qu'il rend explicite ; le chanteur maîtrise absolument l'élégance aristocratique de l'articulation de chaque poème mais avec un sens de l'expression palpitante qui rend tout cela extrêmement vivant, avec un équilibre subtil et d'une rare intelligence entre expressivité, suggestivité, intelligibilité et sobre musicalité; le charme de la voix convainc sans les habituelles affèteries ou effets vocaux fréquents chez tant de ses confrères (Odi Euterpe plage 10, sommet de son articulation vivante, ou le numéro 16 d'une verve précise et naturelle sur une mélodie vraie tube de l'époque). Or évidemment le maniérisme et le surjeu si fréquents ailleurs sont totalement hors sujet…. » **LIRE la critique complète**



Né en 1980, Révélation Artiste lyrique aux Victoires de la musique 2010, à la fois baryton et ténor, **le baryténor Marc Mauillon** étend son charme vocal du baroque – son domaine de prédilection – au contemporain (Peter Eötvös), que ce soit en opéra, en opérette parfois, en récital ou en petites formations. Il travaille avec William Christie, Jordi Savall,ou Douce Mémoire… **Sa soeur Angélique s'est spécialisée dans la harpe ancienne (médiévale, Renaissance ou baroque)**, partageant son art avec de nombreux ensembles, et elle enseigne au Conservatoire à rayonnement régional de Tours.

_____-

AVIGNON
Festival Musiques en Avignon
Dimanche 26 novembre 2017 à 17h
Conservatoire à Rayonnement Régional,
Auditorium Mozart

Pien d'amoroso affetto

MARC MAUILLON, baryton
ANGELIQUE MAUILLON, harpe

RESERVATIONS, INFORMATIONS

www.musiquebaroqueenavignon.fr
ou auprès de l'Opéra Grand Avignon : 04 90 14 26 00,
ou www.operagrandavignon.fr,
ou service de location place de l'Horloge à l'Espace Vaucluse
Tarifs : 20€/ 16€/ 8€/ 5€ (pass culture).



Programme :

CACCINI
Dolcissimo Sospiro

Amarilli mia bella

Mentre chefra doglie e pene
LUZZASCHI
Toccata
CACCINI
Movetevi a pietà
PERI
Tu dormi
CACCINI
A quei sospiri ardenti

Vedrò il moi sol
PERI
Tra le donne
CACCINI
Tutto il di piango

Odi Euterpe
CACCINI
Torna deh torna
PICCININI
Aria di sarabanda
CACCINI
Perfidissimo volto

Non ha’l ciel
PERI
Tutto il di piango

Al fonte al prato
LUZZASCHI
Canzona
CACCINI
Pien d’amoroso’affetto
PERI
Un di soletto



ENTRETIEN AVEC… la baryton MARC MAUILLON. Chanter la premier baroque italien du XVIIè… En France les diseurs sont rares. Peu de chanteurs au large ambitus vocal peuvent colorer, ciseler, nuancer, modeler la ligne et ses effets expressifs, dans l’agilité, et sans maniérisme. Le baryténor Marc Mauillon sait cahnter le Baroque comme le contemporain, avec une verve dramatique qui lui permet de réussir aussi bien le délire comique que la langueur tragique. Pour classiquenews, Marc Mauillon répond à 3 questions, s’agissant de son programme défendu avec sa sœur Angélique (à la harpe), dédié au premier bel canto italien, ce parler chanter / « recitar cantando » , propre au début du XVIIè : à Florence, Peri et surtout l’immense Caccini sculptent la puissance incantatoire du

verbe, grâce à une langue musicale nouvelle qui met en avant l'articulation du texte : la voix libérée, sur le tapis de la basse continue, (nouvellement énoncée) peut désormais exprimer l'individualité naissante sur la scène musicale. Les passions humaines, les tourments et les vertiges de la psyché enfin explorés, surgissent dès lors. L'opéra pouvait alors paraître… Dans notre entretien, Marc Mauillon souligne combien le chant du premier baroque s'intéresse davantage au sens qu'à la virtuosité.

Sur le plan vocal, quelle est la difficulté majeure pour aborder le choix des pièces choisies ?

Nous nous sommes concentrés sur les recueils d'airs de Caccini et de Peri, respectivement les « Nuove Musiche » et « Varie Musiche ». Vocalement, le challenge est à la fois pour moi de répondre avec aisance et confort aux exigences de virtuosité surtout chez Caccini (ses « Nuove Musiche » sont vraiment conçues comme un traité de chant et il écrit absolument toutes les diminutions telles qu'il les chantait), sans toutefois se laisser dépasser par cette virtuosité et lui donner le premier plan, ce qui n'est absolument pas le message véhiculé par ces pièces. Ce répertoire, de part cette virtuosité très particulière, questionne l'esthétique vocale en elle-même car

elle nécessite une voix très souple et on ne travaille pas ce genre d'agilité dans un répertoire plus traditionnel.

De quelles esthétiques s'agit-il ? (naissance de l'opéra, et du style monodique, etc…)

C'est justement LA question à se poser!! Evidemment nous ne pouvons avoir qu'une vision à rebours depuis notre XXIème siècle. Je pense qu'il faut vraiment considérer cette musique comme un laboratoire expérimental sur l'expression des passions … Comment toucher l'âme le plus efficacement et précisément possible ? C'est une immense révolution qui s'est opérée car on veut rendre la musique « parlante » et le fait même de la considérer comme un langage bouleverse tout ce qui a été fait depuis le Moyen-Age où la musique est une science. Si la musique parle d'elle-même on peut donc se passer de texte et cela va permettre l'émergence de la musique instrumentale pure qui va pouvoir signifier quelque chose.

De plus le retour à la monodie (une seule personne chante) et le nouveau style recitar cantando (récité en chantant) vont permettre de raconter des histoires beaucoup plus efficacement qu'auparavant. D'où l'émergence du récitatif (qui fait avancer l'action) de cette nouvelle forme qu'est l'opéra.

On assiste également avec Caccini et son traité des « Nuove

Musiche », à la naissance du concept du « Buon canto » qui deviendra le « Bel Canto » ; donc c'est toute l'esthétique vocale qui est également en questionnement avec cette nouvelle musique.

Quelles sont les qualités du duo harpe et voix ? Comment les deux sonorités fusionnent-elles ; qu'apportent-elles aux airs sélectionnés ?

Ce duo c'est d'abord une logique par rapport à ce répertoire, car on sait qu'il a été composé pour une voix seule accompagné le plus souvent par un instrument à cordes pincées. La harpe est pour moi d'une grande aide car nous avons un grand registre commun et elle possède des graves développés qui apportent un soutient très confortable pour ma voix. L'intimité du son permet également d'explorer des couleurs très subtiles.

Enfin ce répertoire était à l'origine prévu pour être joué et chanté par la même personne car on sait que Peri comme Caccini étaient instrumentistes également. Etant frère et soeur, nous faisons de la musique ensemble depuis 30 ans, ce qui nous permet de pouvoir fusionner complètement pour acquérir la liberté et la fluidité qui font respirer cette musique.

© classiquenews.com

Propos recueillis en novembre 2017.

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, le 17 novembre 2017. Salvatore Sciarrino, Ti vendo, mi senti, mi perdo



Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, le 17 novembre 2017. Salvatore Sciarrino, Ti vendo, mi senti, mi perdo. La création d'un nouvel opéra est toujours un événement, qui plus est quand il s'agit du nouvel opus d'un des plus grands compositeurs italiens vivants. Commande conjointe de la Scala de Milan et du Staatsoper de Berlin où il sera donné cet été, Ti vedo, ti miro, mi perdo, est une fascinante plongée dans l'univers baroque du compositeur Stradella, attendu avec impatience alors que sur scène, dans un somptueux palais romain, ont lieu les répétitions d'une de ses cantates. **Salvatore Sciarrino** reprend le topos du méta-opéra cher au XVIIIe siècle et construit, à la manière de Stravinski, un envoûtant objet lyrique.

En attendant Stradella

C’est le sous-titre que Sciarrino a donné à son nouvel opéra. On connaît sa passion pour le compositeur romain (il était présent en septembre à Rome au Festival Stradella pour la recréation de sa Doriclea) et c’est un merveilleux hommage qu’il lui rend. Mais contrairement aux nombreux compositeurs qui l’ont précédé (Franck, Flotow), Sciarrino ne fait pas de Stradella un personnage de son opéra : il est évoqué in absentia, et c’est surtout sa musique qui joue le rôle principal. Sur scène, de nombreux personnages vêtus de noir à collerette blanche s’affairent pour monter le décor d’un tréteau qui servira de scène aux répétitions d’une cantate de Stradella. L’opéra, dont Sciarrino signe également l’excellent livret, repose sur une intrigue à trois niveaux qui structure l’espace scénique : la chanteuse, les chœurs et les musiciens qui interprètent la cantate, puis les serviteurs qui commentent l’action, dans la tradition de la Commedia dell’Arte, et enfin, placés au devant de la scène, le Poète et le Compositeur, aux côtés de curieux et de musiciens qui attendent leur tour pour jouer. On pense évidemment à l’Opera seria de Gassmann et à bien d’autres méta-opéras qui mettent en scène une œuvre musicale en en faisant l’exégèse. Car l’opéra de Sciarrino est aussi, à travers l’évocation de Stradella, attendu pour un air qui devra conclure la dite cantate, une réflexion sur la création artistique qui revisite les grands mythes musicaux d’Ulysse et d’Orphée évoqués dans la cantate, mais aussi sur la place centrale, dans le processus créatif, du corps et des affects (« la musique rencontre le corps », nous dit la cantatrice au premier acte), si importants dans la musique « pulsative » de Stradella.
Sciarrino reste fidèle à son esthétique d’un « théâtre de l’écoute » qui réhabilite toutes les vertus pathétiques de la parole dans le but de « sculpter l’indicible », comme le dit très justement le Poète dans la scène 2 du premier acte, tout en rendant hommage à la musique de Stradella qui « exaspère les contrastes ». De nombreux airs de Stradella (dont le superbe « Chi nasconde il mio foco ») sont d’ailleurs insérés dans le tissu musical de Sciarrino (avec aussi un écho à

Gesualdo, compositeur qui inspira son célèbre opéra Luci mie traditrici, dans l'intermezzo qui conclut le premier acte, orchestration d'un madrigal du quatrième livre), de cantates, bien sûr, mais aussi de son dernier opéra, Moro per amore, dans l'air final chanté par la cantatrice. Cette technique du collage, qui rappelle Stravinsky, Poulenc ou Ravel, ne paraît jamais appuyée ou faussement artificielle, car elle est au cœur du projet esthétique du compositeur qu'éclaire rétrospectivement le titre : Stradella, attendu, mais qui ne viendra jamais parce qu'il sera assassiné, nous parle au-delà des siècles qui nous séparent physiquement de lui ; on le voit, on le sent et on se perd à le chercher. En attendant Stradella, c'est le Godot de Sciarrino, et Sciarrino, c'est Beckett devenu compositeur d'opéra.
Visuellement, le spectacle est un pur enchantement. La mise en scène de Jünger Flimm, fin connaisseur du répertoire baroque, soutenue par les prodigieux costumes Ursula Kudrna et les décors fort suggestifs de George Tsypin (qui s'est inspiré d'une salle du palais Colonna de Rome), fourmille de détails qui dynamisent sans relâche une action pourtant bien mince et souvent très intellectualisée (le livret regorge de sentences : « La solitude de celui qui médite est idéale pour celui qui écoute », « La musique est la plus ancienne. Seul le mouvement de la lune la précède », « C'est l'esprit qui écoute, non l'oreille, sinon qui pourrait rêver ? »). L'ensemble faisant irrésistiblement penser à une esthétique à la Peter Greenaway (l'opéra n'est-il pas aussi le récit d'un meurtre dans un « jardin italien » ?). Et c'est une véritable gageure que d'avoir réussi à mettre en place une parfaite direction d'acteurs tout en préservant les trois niveaux de l'intrigue au sein d'un espace scénique en perpétuelle interaction. On ne compte pas les scènes magnifiques qui resteront longtemps gravées dans la mémoire : le défilé onirique, à la fin du premier acte sur la musique d'un pastiche madrigalesque, qui évoque celui, célébrissime, de Fellini-Roma, ou l'extraordinaire annonce du premier attentat contre Stradella (II, 14), véritable réactivation du recitar cantando à la

manière de la Messagère annonçant la mort d'Eurydice (personnage d'ailleurs évoqué dans l'opéra) dans l'Orfeo de Monteverdi, moment de stupeur hallucinée où la musique et le texte ne font plus qu'un.
La distribution réunie pour cette création mondiale frise la perfection. Dans le rôle exigeant de la Cantatrice, Laura Aikin combine son expérience et sa parfaite connaissance du répertoire ancien avec une technique solide qui lui permet de venir à bout des difficultés redoutables qui pèsent sur ses épaules. Charles Workman campe un superbe Musico, doublé d'un merveilleux acteur. Des qualités que l'on retrouve chez le Letterato de Otto Katzameier, même si on peut regretter une émission légèrement nasalisée dans le registre aigu. Les autres personnages, les serviteurs notamment, sont tous excellents, en particulier les deux rôles comiques Solfetto (l'excellent contre-ténor Thomas Lichtenecker) et Finocchio (très bien défendu par le beau et solide timbre barytonant de Christian Oldenburg). Le pendant féminin se situe au même niveau d'excellence : la Pasquozza de Sonia Grané et la Chiappina de Lena Haselmann débordent de vitalité et sont confondant de naturel, dans le jeu comme dans l'interprétation. Au pupitre, Maxime Pascal confirme son immense talent et sa maîtrise stupéfiante du répertoire contemporain : sa direction est d'une précision d'entomologiste tout en donnant l'étrange impression, dans cette partition qui mêle les registres et les ensembles à la fois orchestraux (il y a trois orchestres) et vocaux, d'une grande liberté de mouvement. Réussite donc exemplaire que cette « attente » de Stradella, qui rôde tel un spectre et dont la musique nous hante longtemps après. Grâce à Sciarrino, qui signe là un nouveau chef-d'œuvre, les notes magiques du compositeur de Nepi, auront enfin résonné dans le temple de l'art lyrique.

_____

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, Salvatore Sciarrino,

Ti vendo, mi senti, mi perdo, 17 novembre 2017. Laura Aikin (Cantatrice), Charles Workman (Musico), Otto Katzameier (Letterato), Sonia Grané (Pasquozza), Lena Haselmann (Chiappina), Thomas Lichtenecker (Solfetto), Christian Oldenburg (Finocchio), Emanuele Cordaro (Micnhiello), Ramiro Maturana (Giovane cantore), Hun Kim, Massimilano Mandozzi, Chen Lingje, oreste Cosimo, Sara Rossini, Francesca Manzo (Coro), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, Maxime Pascal (direction), Jürgen Flimm (mise en scène), George Tsypin (décors), Olav Freese (lumières), Ursula Kudrna (costumes), Tiziana Colombo (chorégraphie).

SAO PAULO : Concerts événements dirigés par Bruno PROCOPIO



SAO PAULO (Brésil). Concerts du chef Bruno Procopio, les 23, 24, 25 novembre 2017. Maestro transatlantique : entre la France et le Brésil, le chef Bruno Procopio poursuit son épopée musicale entre les deux rives de l'Atlantique. Pour 3 dates, le maestro joue **la sublime Symphonie de Cherubini** (après avoir dirigé au Brésil, avec l'Orchestre Symphonique du Brésil, à Rio, celles de Méhul et de Gossec). Mais aussi plusieurs airs d'opéras qui confirmeront les affinités du jeune chef avec le drame lyrique. Après la fougue nerveuse et guerrière de ces derniers (Méhul et Gossec), voici l'élégance classique que sait cultiver l'immense Cherubini. **Bruno Procopio** sait comme peu de chefs

d’orchestre, transmettre aux orchestres modernes, les milles subtilités du jeu instrumental s’agissant des oeuvres baroques (il l’a montré en créant Rameau au Vénézuela et à Rio), comme des partitions de cette fin du XVIIIè où se mêlent diverses esthétiques, héritage des Lumières, entre baroque tardif, classicisme et déjà préromantisme dans le sillon tracé par Gluck. **A Sao Paulo**, le chef à la direction puissante, nerveuse, détaillée défend un programme intitulé ***Les Italiens à Paris,*** avec **l’Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo**. Au programme, un cycle de 6 oeuvres signées par d’illustres compositeurs italiens invités à Paris pour y démontrer leur maestria, dans le genre symphonique et lyrique.



Y rayonne entre autres, la manière européenne, nerveuse, contrastée, palpitante des Napolitains à Paris, Sacchini (dont Bruno Procopio a dirigé à Rio, Salla Cecilia Meireles, l’admirable opéra Renaud), et Piccinni : chacun y recycle avec une virtuosité accomplie, ce goût pour la lyre frénétique, radicale, souvent exacerbée des passions de l’âme. Tout à fait en écho avec la tension de l’époque, celle des années 1780, qui mènent à la chute de la monarchie et à la Révolution française. 3 dates événements qui diffusent en terre brésilienne, l’élégance et la virtuosité de la musique classique française, quelques années avant la tempête révolutionnaire. (Portrait de Piccinni, ci dessus)

Jeudi 23 novembre 2017
Vendredi 24 novembre 2017
Samedi 25 novembre 2017

Sala São Paulo – São Paulo

RESERVEZ VOTRE PLACE

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
Bruno Procopio, direction musicale

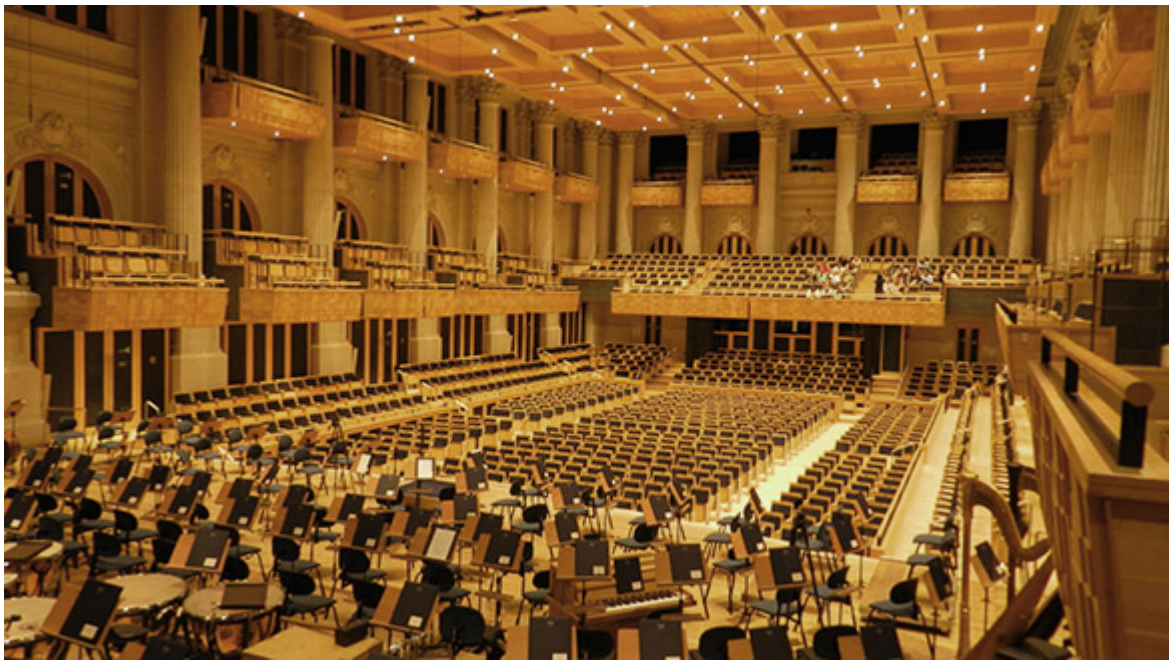
Programme :

Luigi Cherubini – Médée (ouverture)
Niccolo Piccinni – Didon (Récit et air de Didon « Non, ce n'est plus pour moi… Hélas, pour nous… »)
Judith Van Wanroij, soprano

José Maurício Nunes Garcia – Zemira (Abertura / ouverture)
Antonio Sacchini – Renaud (Évolution pour les Amazones et les Circassiens
– Air d'Armide : « Barbare Amour !… »)
Judith Van Wanroij, soprano

Antonio Salieri – Les Danaïdes
(Ouverture – Récit et air d'Hypermnestre « Où suis-je ?… Père barbare… » – Air de danse – Pantomime – Récit et air d'Hypermnestre « Où suis-je ?… Foudre céleste… »)
Judith Van Wanroij, soprano

Luigi Cherubini – Symphonie en ré majeur (extraits)
Largo – Larghetto cantabile – Menuetto (Allegro non tanto). Trio – Finale (Allegro assai)



Réservations :
SALA SAO PAOLO / **OSESP**
http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx?PreserveState=0&ano=2017&mes=11&dia=23

Informations Réservations

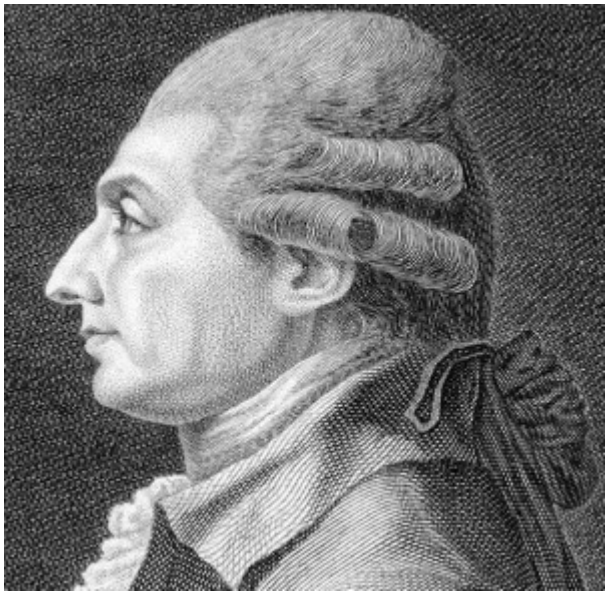
+ d'infos :
http://www.cmbv.fr/events/les-italiens-a-paris/

_

_____

APPROFONDIR





ENTRETIEN avec BRUNO PROCOPIO : JOUER CHERUBINI, SACCHINI, PICCINNI à SAO PAULO… *les Italiens à Paris, concert événement à SAO PAULO en novembre 2017. Jamais la culture française baroque et classique ne s'est autant mieux exportée sur le continent américain que sous l'impulsion du chef Bruno Procopio, un maestro transatlantique que la double identité culturelle et la passion cultivée sur les deux rives de l'Atlantique, font rayonner de Paris à Rio et jusqu'à Sao Paulo. A l'occasion des 3 concerts événements qui soulignent la vitalité artistique et musicale à la Cour de Louis XVI et Marie-Antoinette, quelques années avant la Révolution, Bruno Procopio précise ce qui fait la valeur du*

programme présenté… en particulier la Symphonie de Cherubini, unique partition symphonique du compositeur, écrite en 1815, et qui à l'époque du premier romantisme français, synthétise toutes les possibilités expressives empruntées à l'opéra, tout en intégrant les dernières techniques d'archet, encore récemment acquises. ***Entretien pour CLASSIQUENEWS****. Portrait de Sacchini (ci dessus)*

CLASSIQUENEWS : ***Comparé aux programmes habituels dédiés à Haydn, Mozart et Beethoven, et qui sont devenus le pain quotidien des orchestres symphoniques, qu'apporte concrètement ce programme qui met ainsi l'accent sur « les italiens des années 1780 et au-delà » ?***

BRUNO PROCOPIO : Tout au long du XX siècle, la musique allemande a toujours été la référence, surtout s'agissant de musique symphonique.

Pourtant la musique qui a le plus voyagé, a été la musique italienne ; Beethoven et Mozart n'ont pas été très répandus au sud de l'Europe. Mozart était très connu comme enfant prodige mais ses opéras n'ont pas trouvé leur public dans les grands théâtres d'Italie et de France. Tous les compositeurs de ce programme avec l'Orchestre Symphonique de São Paulo (OSESP), sont des véritables vedettes de leur temps. Salieri a composé une cinquantaine d'opéras et a été professeur de composition de Beethoven, Schubert, Moscheles, Hummel, Liszt, jusqu'à Meyerbeer.

CNC : ***Pouvez-vous nous présenter les caractères de chacun : Cherubini, Piccini, Sacchini et Salieri ?***

Tous les compositeurs de ce programme ont été de grands compositeurs d'opéras. Une nouvelle musique se crée en Italie, un style où les prouesses vocales demeurent essentielles ; le développement du texte, du drame, se réalise dans les récitatifs, les airs étaient composées avec peu de texte pour laisser libre cour à la virtuosité (les vocalises). Néanmoins en France, la mode dictait encore d'autres paradigmes : le texte restait la source principal du discours musical. La déclamation du texte, une tradition depuis Lully, reste la norme. Les chanteurs-acteurs devaient émouvoir grâce à la qualité de leur déclamation. En juxtaposition à ce drame, il existe encore à la fin du 18ème à Paris, les Suites de danses insérées dans l'opéra. On peut repérer ainsi la qualité des compositeurs à se métamorphoser en compositeur parisiens ; ils ont pu créer une musique de style français, tout en gardant leur ouverture spectaculaires et leur sens viscéral de la mélodie.



Cherubini compose en 1815 son unique Symphonie. Une vaste œuvre à quatre mouvements ; on le voit là s'exprimer en toute liberté en tant que compositeur italien, l'unique clin d'œil à la France est le Menuet (Menuetto). Cherubini utilise une multitude de mélodies, savamment disposées dans chaque mesure, tantôt sur les temps forts, tantôt sur les temps faibles ; s'y accomplit un

vrai souci de proposer la même cellule selon des regards différents. Les vents sont traités comme dans les opéras italiens : ils ponctuent la dynamique de la musique, ne participent pas à l'unisson de la mélodie des violons, comme souvent, c'est l'usage en France. Cette musique fortement inspirée du chant opératique, doit être traitée avec beaucoup de flexibilité. Les coups d'archets sont inhabituels, souvent très longs et finement notés sur la partition. On voit que l'école française d'archet (François-Xavier Tourte) qui a révolutionné l'art de jouer et a posé les jalons de la technique moderne, est déjà assimilée et ici intégrée par Cherubini dans sa Symphonie.

Ce programme a été sélectionné et réalisé grâce aux soins des équipes du **Centre de Musique Baroque de Versailles**, qui est un grand partenaire de mes actions en Amérique du Sud, une institution très impliquée dans le rayonnement de la musique française notamment auprès des orchestres symphoniques.

Propos recueillis en novembre 2017.

_____

VOIR AUSSI …. Il y a un an, en octobre 2016, Bruno Procopio tenait déjà le haut de l'affiche carioca, quand il dirigeait alors Sala Cecilia Meireles à Rio de Janeiro, un autre compositeur romantique, celui-là oublié à torts également, MEHUL. En dirigeant l'étonnante et passionnante Symphonie n°1 de 1805 – contemporaine de la Symphonie n°5 de Beethoven, le chef franco-brésilien confirmait ses affinités convaincantes

avec un répertoire qu'il comprend comme peu d'interprètes aujourd'hui, alliant précision, tension, articulation…

LIRE aussi **notre annonce complète du concert Méhul du 7 octobre 2016 à Rio : Symphonie n°1 par Bruno Procopio**



C'était à Rio de Janeiro en octobre dernier, le jeune maestro Bruno Procopio ressuscite à Rio, le génie fulgurant, impétueux, – Beethovénien, du génial Etienne Nicolas Méhul. Opportune résurrection avant le bicentenaire Méhul 2017. Recréation événement

LIRE aussi : notre **DOSSIER spécial Etienne Nicolas Méhul** (1763-1817)